Oskar Fried

Sein Werden und Schaffen

Von

PAUL BEKKER

«Zu Tiefen und Höh'n
Treibt mich mein Hang.»
Loge im „Rheingold".



Berlin 1907

«HARMONIE»
Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst



Oskar Fried

I.

Es ist kein Name von internationaler Berühmtheit, den dies Heftchen trägt. Oskar Fried's Ruf ist heute wohl kaum über Deutschland hinausgedrungen, seine künstlerischen Taten kennt nur Berlin. Er ist kein Vollendeter — oder, besser gesagt, keiner, dessen Entwicklung einen gewissen Ruhepunkt erreicht hätte. Jenen Punkt, von dem aus der Künstler nur noch auszubauen und zu vertiefen hätte. Ein Werdender noch, ist er mit einem gewaltigen Satze in unser Musikleben hineingesprungen und steht nun da, frappierend in seiner ganzen Erscheinung, verblüffend durch den originellen persönlichen Stempel seines Wesens, zur Bewunderung zwingend durch den genialen Zug seiner Leistungen.

Nur zwei Jahre früher, — und niemand hätte seinen Namen gewusst. Und innerhalb dieser zwei Jahre waren es drei Abende, die genügten, um den Träger dieses Namens urplötzlich aus dem Dunkel vollständigen Unbekanntseins in die Reihe der ersten Konzertdirigenten zu stellen und ihm einen geachteten Komponistenruf zu schaffen. Diese drei Abende waren die Uraufführung des „trunkenen Liedes“ (unter Dr. Muck), die Wiedergabe von Liszt's heiliger Elisabeth (aufgeführt vom Stern'schen Gesangverein unter Frieds Leitung) und das erste der „Neuen Konzerte“ mit einer ideal schönen Wiedergabe von Mahlers c-moll - Sinfonie. Sprachlos schüttelten alle

jene Apostel der Routine ihre Köpfe, sie, nach deren Ueberzeugung der Dirigent dienen muss wie Jakob um Rahel, ehe er fähig ist, das komplizierte moderne Orchester zu beherrschen. Hier wurde ihnen einmal ganz gründlich ad oculos demonstriert: wenn sich Wille und Fähigkeit zu grossen Leistungen zusammenfinden, wird es stets ein glänzendes Resultat geben. Und selbst wenn das Fehlen der handwerksmässigen Routine sich bemerkbar macht, so wird man diesen Mangel nur als sehr untergeordnet empfinden.

Allerdings muss zugegeben werden, dass ein so plötzliches Aufleuchten, ein so rapides — Erfliegen möchte ich sagen, der höchsten Spitzen wohl beispiellos ist. Blicken wir vergleichend auf andere Meister des Taktstockes — Nikisch, Mahler, Muck, Weingartner, Richter, Mottl u. s. w. Ueberall können wir dieselbe stufenweise Entwicklung konstatieren. Die meisten haben — von Hause aus in erster Linie brillante Klavierspieler — an kleinen Theatern ihre Karriere begonnen (als Korrepetitoren, Chordirektoren, 2. Kapellmeister). Ein glücklicher Zufall brachte sie schnell in die Höhe, gab ihnen Gelegenheit, ihr hervorragendes Talent zur Geltung zu bringen, führte sie mit Männern zusammen, die mit raschem Blick die in ihnen ruhenden Gaben erkannten (ich nenne nur als den genialsten „Entdecker“ in dieser Beziehung Angelo Neumann). An der Hand eines solchen Mannes übersprangen sie dann mit grossen Sätzen jene Zwischenstufen, mit deren Ueberwindung der Mittelmässige seine besten Jahre verbringt. Ihr Ruf verbreitete sich in immer grösseren Wellenkreisen — und heute sind sie im Laufe der Jahre Autoritäten geworden, deren Bedeutung über jeden Zweifel erhaben ist, mag man von ihren Einzelleistungen denken wie man will.

Und nun dagegen Fried! Auf einmal war er da, man wusste nicht, woher. Sozusagen ein Wunderkind unter den Dirigenten. Er hätte vielleicht jahrelang unter kleineren Verhältnissen wirken, seine Kräfte erproben und stählen können. Er tat es nicht und wagte gleich den grossen Wurf. Und dieser Wurf — gelang. Es liegt mir fern, den Künstler zu überschätzen. Jener Mangel an Routine drückt zwar nicht das Niveau seiner Leistungen herab, aber er erweckt doch zweifellos den Eindruck einer gewissen Unbehilflichkeit, des Ringens mit der groben Materie. Kommt dazu noch ein starkes Temperament, ein naives Unbekümmertsein um das Publikum, so entsteht leicht jenes Uebermass von lebhaften Bewegungen, welches an die Grenze des Grotesken streift. Es wäre Torheit, zu leugnen, dass das bei Fried häufig der Fall ist, — es wäre eine noch grössere Torheit, behaupten zu wollen, es ginge nicht ohne diesen übermässigen Aufwand äusserer Mittel. Aber es hiesse eine starke und leidenschaftlich empfindende Künstlernatur gewaltsam vorwärts schrauben, ihre natürliche Entwicklung künstlich hemmen, wenn man diese Aeusserungen impulsiven Empfindens zu grell als Fehler rügen wollte. — Man denke sich einen jungen Musiker, der gelitten und gedarbt hat um seine Kunst, wie wenig andere, der unter allen Erbärmlichkeiten und Niedrigkeiten des Alltags diese seine Kunst hochgehalten hat, dem nicht der kleinste und kleinlichste jener Lebenszufälle erspart blieb, unter deren Druck die meisten von uns wehmütig und resigniert das „Ideal" fein sauber einpacken und in das geheimste Schreibtischfach zu den übrigen Jugendtorheiten legen. Dieser Eine hat den Glauben an seine Kunst und seinen Beruf trotz allem nicht verloren. Er hat allen Lockungen des Wohl-

stands, der Bequemlichkeit, der sorgenfreien Existenz widerstanden und weitergerungen: ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn. — Und wie in einem Märchen verwandelt sich plötzlich alles um ihn. Er sieht sich an der Spitze eines Orchesters, wie kein Dirigent es sich idealer träumen kann, er steht vor einer Zuhörerschaft von Publikum und Kritik, die als massgebend für alle Musikereignisse des Tages gilt. Und nun fühlt er es von innen rufen: In diesem Augenblick fällt der Würfel über Dein Leben. Bist Du der, für den Du Dich bisher gehalten hast, so muss es sich jetzt zeigen. Bist Du es nicht — so waren alle Opfer vergebens. So warst Du ein Träumer, ein Phantast, und hast Dich selbst um Dein Leben betrogen. — Da konzentriert sich sein ganzes Denken und Fühlen auf diese kurze Zeit, welche die Entscheidung bringt. Alles, was er seit Jahren in sich verschliessen musste, wird plötzlich lebendig. Und das freudige Bewusstsein durchströmt ihn: „Ja, ich bin der, für den ich mich gehalten habe. Jetzt weiss ich, dass ich mich nicht getäuscht habe. Und Ihr Anderen werdet es nun erfahren."

In diesem Gefühl betritt er das Podium. Das Orchester wird unwillkürlich von ihm mit fortgerissen. Staunend merkt das blasierte Grossstadtpublikum, dass sich hier ein künstlerisches Ereignis vollzieht. — Was tut es, dass der minder Empfängliche nicht über die Aeusserlichkeiten hinwegkommt. Kann sich ein so explosiver Temperamentsausbruch vollziehen, ohne die ganze Persönlichkeit in Mitleidenschaft zu ziehen? Haben wir nicht an Strauss und Weingartner in den ersten Jahren ihrer Wirksamkeit dasselbe gesehen? —

Wie der bildende Künstler, dem zum erstenmal die Möglichkeit gegeben wird, seine schöpferischen Fähigkeiten zu erproben, mit beiden Händen begierig

in den weichen Ton greift, aus dem er sein Werk formen soll, so kann der unter ausserordentlichen Umständen zum erstenmal vor das Orchester tretende Dirigent sich nicht genug tun an Bewegungen und Andeutungen. Er ist berauscht von der Fülle des Klanges, von dem Gedanken, jetzt hier als selbständiger Schöpfer zu stehen. Er weiss auch, dass ein Uebermass von Kraft dazu gehört, die Leute, welche, mehr oder weniger an ihm zweifelnd, sein Publikum bilden, aus ihrer Skepsis oder Lethargie herauszureissen, auf sie auch nur einen Teil seiner Begeisterung zu übertragen. Er weiss, dass sie sich vorläufig noch — bewusst oder unbewusst — dagegen sträuben, ihm zu folgen. Später erst, wenn soundsoviele seine Macht bereits empfunden haben, bringt man ihm von selbst jene willige Aufnahmefähigkeit entgegen, die er jetzt noch gewaltsam erzwingen muss. Dann erst kann ihn jene abgeklärte Ruhe überkommen, die ihm trotz der künstlerischen Aufregung die Herrschaft über den Körper sichert. —

Das ist ein Entwicklungsgang, der keinem erspart bleibt. Was aber Fried heute schon weit über das entsprechende Anfangsstadium seiner meisten berühmten Kollegen hinaushebt, ist das hohe künstlerische Resultat, welches er erzielt. Begnügen wir uns also vorläufig daran, und überlassen wir es dem Künstler selbst, diese Ecken abzuschleifen. Sicher ist, dass sich wohl selten ein so beharrliches, unerschütterliches Wollen, eine so hochgespannte Energie der eigenen Person gegenüber findet. Niemand kann strenger über ihn urteilen, als er selbst.

Wünschenswert wäre es, dass sich ihm bald ein grösserer Wirkungskreis auftun möchte. Wenn jemand, wie Fried, im Laufe eines Winters drei- bis viermal vor das Orchester tritt und sonst gar keine Gelegen-

heit hat, das Mechanische des Taktierens zu üben, so muss das entschieden nachteilig sein. Besonders für einen, der nach seinem eigenen Ausdruck „kaum aus dem Ei gekrochen ist". Es ist dasselbe, als wenn der Klaviervirtuose zu seinen Studien nur ein sogenanntes „stummes" Klavier zur Verfügung hätte und erst beim öffentlichen Auftreten ein richtiges Instrument benutzte. Die Schuld liegt leider in den Verhältnissen. Zur Bühne fühlt sich Fried nicht besonders hingezogen. „Ich passe nicht für das Theater. Dort muss man Kompromisse schliessen, Rücksichten nehmen nach allen Seiten. Das kann ich nicht. Ich muss ganz ich selbst sein, schalten und gestalten können nach meinem freien, ungehemmten Willen. Dann nur kann ich etwas leisten."

Die Leitung eines grossen Konzertinstitutes wäre also der beste Uebungsplatz für ihn. Leider sehen die Verhältnisse in dieser Beziehung zur Zeit etwas misslich aus. Reine Konzertorchester haben wir in Deutschland sehr wenige. Die Berliner Philharmonie und das Münchener Kaimorchester mögen wohl die bedeutendsten sein. Ist es nicht beschämend für uns, zu sehen, dass sich in Paris seit mehr als 25 Jahren zwei solche Vereinigungen, wie das Lamoureux- und das Colonne-Orchester, lebensfähig erhalten haben, während in Berlin jeder Versuch, neben der Philharmonie noch eine zweite Konzertkapelle zu gründen, kläglich gescheitert ist? Eine Institution, die eine Zeitlang sich recht hoffnungsvoll anliess, war vor ca. sechs Jahren das Tonkünstlerorchester. Aber nun fehlte es wieder an geeigneten Dirigenten. Nach vielen erfolglosen Experimenten kam man auf den Gedanken, Richard Strauss für die Leitung einiger Konzerte zu gewinnen. Strauss verfuhr, seinem Naturell entsprechend, gleich hyperradikal: er brachte nur moderne

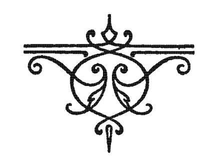
Werke zur Aufführung. Eine Folge davon war, dass das zahlende Publikum sehr wenig auf das Unternehmen reagierte. Nach zwei Wintern ging es wieder ein. Den grössten Fehler aber beging die Direktion, indem sie die Leitung der populären Konzerte einem absolut unzureichenden Tanzkomponisten anvertraute. Was das Orchester aus Strauss' Unterweisung für Vorteile zog, verlor es wieder unter seinem ständigen Dirigenten.

Für ein solches Unternehmen wäre Fried der geeignete Mann gewesen. Er hätte Gelegenheit gehabt, das Handwerkliche seiner Kunst in sich zu befestigen. Das Orchester hätte einen Leiter gefunden, wie er leistungsfähiger und arbeitsfreudiger kaum denkbar war. Leider trafen beide Faktoren nicht zusammen. Als das Orchester existierte, dachte noch niemand an Oskar Fried. Nun er entdeckt ist, fehlt wieder das Orchester.*) Vorläufig ist ihm durch die von der Konzertdirektion Léonard veranstalteten „Neuen Konzerte" Gelegenheit gesichert, von Zeit zu Zeit sich regelmässig als Orchesterdirigent zu zeigen. Ob sich diese Institution dauernd einbürgern, d. h. ob die Teilnahme des Publikums die Weiterführung ermöglichen wird, hängt vom Zusammentreffen vieler besonders glücklicher Umstände ab. Dass die künstlerische Bedeutung des Dirigenten allein nicht ausschlaggebend ist, haben wir an den Strauss-Konzerten erlebt.

Ein definitives Resultat haben aber die „Neuen Konzerte" bereits gezeitigt: sie haben Frieds eminenter Dirigentengabe zur Anerkennung verholfen. Das wissen wir heute schon mit Bestimmtheit: ihm wird

*) Das neu gegründete Mozart-Orchester wurde erst während der Drucklegung dieser Schrift ins Leben gerufen.

es beschieden sein, die höchsten Spitzen der Kunst zu besteigen, ihr Allerheiligstes zu betreten. Wie weit er noch bis dahin hat — darüber mögen die Meinungen geteilt sein. Es sind dunkle Wege, die ihn sein Schicksal bis heut geführt hat. Klar liegt jetzt das letzte Ziel vor ihm. Bis hierher konnte er allein kommen. Nun steht er vor der grossen Frage: Wird diese Prüfung, welche ich abgelegt und bestanden habe wie wenige — wird sie mir das Resultat bringen, welches den Einsatz, die Arbeit meines ganzen bisherigen Lebens rechtfertigt?



II.

Wirre, krause Linien bezeichnen den Lebensgang Frieds. Ganz anders als bei sämtlichen anderen seiner jetzigen Kollegen ist bei ihm alles gekommen. „Wenn ich auf mein bisheriges Leben zurückblicke, so kommt es mir vor wie ein toller Roman, bei dem sich die Unwahrscheinlichkeiten so häufen, dass man auf jeder nächsten Seite die vorhergehenden schon wieder vergessen hat. So weiss ich auch heute von der Vergangenheit fast garnichts mehr. Zuweilen nur taucht wieder Einzelnes in mir auf — wenn mich auf der Strasse dieser oder jener Vorübergehende anspricht und sich als ehemaliger Kollege oder Freund in Erinnerung bringt. Dann scheint die betreffende Zeit meines Lebens wieder für einen Moment in meinem Gedächtnis zu erwachen."

Oskar Fried wurde am 10. August 1871 geboren. In Berlin natürlich, das hört man, ehe er es ausdrücklich bestätigt. Sein Vater war Kaufmann, ehemals in guten Verhältnissen. Langsam gingen dieselben zurück, und als Fried neun Jahre alt war, musste er infolge der schlechten materiellen Lage seiner Eltern das Gymnasium verlassen. Bis dahin hatte er sich schon als Musikus erprobt. Ein älterer Bruder, der jetzt Kapellmeister am Strassburger Stadttheater ist, gab ihm Violinunterricht. Fried lernte schnell. Als sechs- oder siebenjähriger Junge spielte er Joachim das 7. Rodekonzert vor. Von be-

sonderen Folgen war indessen diese Prozedur als Wunderkind nicht. Musiker wollte er werden, grosse Aufwendungen konnten die Eltern nicht machen, andere Protektoren fand er nicht. So steckte man ihn in eine „Musiklehre“ oder auch „Stadtpfeiferei“, und zwar kam er nach Nowawes bei Potsdam. Dort „lernte“ er also „Musik“ — genau so, wie der Schuster das Stiefelmachen lernt.

Ein grosser Teil des Publikums hat eigentlich gar keine Ahnung, wie es in solcher musikalischen Zuchtanstalt zugeht. Die „Lehrlinge“ sind in erster Linie da, um dem „Meister“ resp. der „Meisterin“ bei den häuslichen Verrichtungen zur Hand zu gehen. Da werden vor allem die Feldarbeiten und die für das tägliche Mahl notwendigen Handleistungen besorgt, als da ist Kartoffeln schälen, Rübchen schaben und ähnliche nützliche Hantierungen mehr. Alles das lernt der Musiklehrling — und solange er der Jüngste ist, hat er meist auch noch das Vergnügen, seinen älteren Kameraden die Stiefel putzen zu dürfen u. s. w. Aber damit ist sein Wirkungskreis noch lange nicht erschöpft. Auch die Kunst kommt zu ihrem Rechte. Zu bestimmten Stunden des Tages wird „geübt“. Je nach Massgabe der vorhandenen Räumlichkeiten verteilt sich der Jüngerschwarm. Einer geht in den Keller, ein anderer Teil besetzt die Zimmer, noch andere ziehen sich auf den Boden zurück. Und nun beginnt das Studium. Der „Meister“ beaufsichtigt es, vorausgesetzt, dass er nicht noch, von den Strapazen des nächtlichen Musizierens ermüdet, schläft. Dann vertreten ihn die „Gehilfen“ oder auch die ältesten Lehrlinge.

Wenn man bedenkt, dass „Stadtpfeifereien“ mit 20—30 Lehrlingen auch jetzt noch garkeine Seltenheit sind, und dass für diese edlen Institute nicht einmal

der Fortbildungsschulzwang existiert — dann wird man sich ein Bild machen können, wie die Sache vor 25 Jahren ausgesehen haben mag. —

Das erste Instrument, welches der Neuling „lernt", ist die grosse Trommel. Mit ihr zieht er Sonntags und Feiertags, zu Hochzeiten und Kirmessen auf die Dörfer. Beileibe nicht etwa mit der ganzen Kapelle. Drei bis vier Mann, 1. und 2. Geige, Bass und, wenn möglich, noch Es-Klarinette vollführen ein so diabolisches Konzert, dass sämtliche Mephisto-Walzer der Welt als sanftes Säuseln dagegen empfunden werden würden. Da sitzt der 12—14jährige Lehrling und schlägt mechanisch von nachmittags 4 Uhr ab bis morgens um 7 Uhr auf seine grosse Trommel. Um ihn wach zu halten, gibt man ihm möglichst viel Bier und Schnaps zu trinken und Zigarren zu rauchen. Mit der Zeit gewöhnt er sich an alles. So gehen drei bis vier Lehrjahre um. Nun ist er selbst „Gehilfe", und bekommt seinen Lohn nebst freier Station und Pension beim „Meister". —

Es war eine harte Schule, in die das Leben den jungen Fried schickte. Das Niedrigste, was es in seiner Kunst gibt, hat er durchkosten müssen bis auf die letzte Neige. Er „lernte" in Nowawes nicht nur „grosse Trommel", sondern auch noch „Horn". Nach absolvierter Lehrzeit wurde er „Gehilfe". Als solcher „wirkte" er u. a. in Neubrandenburg. Langsam gelang es ihm, eine etwas höhere Stufe zu erklimmen. Ein erstes grösseres Engagement führte ihn nach Libau in Russland. Sehr hinderlich war ihm seine grosse Jugend. Der auch jetzt noch an der Musikerbörse bekannte „Kapellmeister" Finsterbusch wollte ihn deswegen zuerst garnicht nach Petersburg mitnehmen. Wenn dann im Laufe des Engagements Fried sich besonders anstrengen musste, rief Finsterbusch auch

mal einem Anderen zu: „Sie, halten Sie doch den Ton aus, damit det kleene Aas sich verpusten kann!“ Ein Engagement nach Berlin zu Meyder, der damals noch als Nachfolger Bilses im alten Konzerthause wirkte, führte ihn im Sommer durch ganz Deutschland. In Frankfurt a. M. machte er Halt. Es wurde die wichtigste Station seines Lebens.

Nun war er 19 Jahre alt. Ein regelloses Leben, mit der Parole: drauf los, lag hinter ihm. Jetzt besann er sich zum ersten Male. Sein bisheriger Wirkungskreis war kaum dazu angetan, ihm Ausblicke in eine grössere künstlerische Zukunft zu eröffnen. Gelernt hatte er weiter nichts als Hornblasen. Vorläufig musste ihm diese Kunst weiterhelfen. Er fand Unterkunft im Palmgarten-Orchester. Dort bot sich zum erstenmal Gelegenheit, als Dirigent zu wirken. Es war allerdings nur ein einziges Frühkonzert, das er leiten durfte. Und eine Sinfonie von Mahler stand sicher nicht auf dem vermutlich sehr bescheidenen Programm. Wer aber weiss, welche Wichtigkeit der Moment für den Musiker hat, in welchem er zuerst den Taktstock in die Hände bekommt, der wird es begreiflich finden, dass dieser an sich unbedeutende Vorfall dauernd in Fried's Gedächtnis geblieben ist. Bald nahm seine Frankfurter Existenz einen glänzenden Aufschwung — er wurde Mitglied der dortigen Opernhauskapelle. Nun war er eigentlich als Orchestermusiker ein gemachter Mann. Der Lehrjunge von Nowawes hatte eine ganz hübsche Karriere gemacht.

* * *

Damals lebte in Frankfurt ein Mann, der für unsere moderne Musik eine ausserordentliche Bedeutung gewonnen hat. Weniger eigentlich unmittel-

bar durch seine Werke. In erster Reihe vielmehr indirekt, durch seinen Einfluss als Erzieher unserer jüngsten Komponisten- und Dirigentengeneration. Ich meine Engelbert Humperdinck, den Musiker, der auf allen Seiten, vom extrem modernen Lager bis zur starr altgläubigen Hochschulpartei, die grösste Achtung geniesst. In seinem positiven Ausdrucksgebiet ziemlich eng begrenzt, hat er es verstanden, das Fruchtbare der neuen, das noch Lebensfähige der alten Richtung in seinem Wesen zu verbinden. So steht er heut vor uns, ein versöhnender Uebergangstypus im besten Sinne des Wortes, in Schriften und Werken einer der einflussreichsten Lehrer der Gegenwart.

Mit ihm wurde Fried bekannt, bei ihm nahm er Unterricht. Was man so bei Fried Unterricht nehmen nennen kann. Sein bisheriges unstetes Leben, von dem er sich willenlos hatte treiben lassen, liess ihn wenig geeignet erscheinen, sich nun mit einem Male als Schüler — im streng akademischen Sinne — zu fühlen. Er lebte bei Humperdinck, arbeitete mit am Klavierauszuge von „Hänsel und Gretel", verfertigte eine vielgespielte Orchesterfantasie aus dieser Oper und bearbeitete sonstige Klavier- und Orchesterarrangements für den Verleger Schott. Gleichzeitig versuchte er sich auch als Komponist. Lieder und ein „Adagio und Scherzo" für Blasinstrumente stammen aus dieser Zeit.

Es muss eine grosse Wandlung gewesen sein, die sich jetzt in Fried vollzog. Glich sein bisheriges Leben einem gestaltlosen Hindämmern, durch dessen Nebel wohl dunkle, phantastische Zukunftsschatten huschten, ohne zu plastischer Deutlichkeit zu gelangen, — so begann er nun mit einem Male aus ganz anderen Augen zu sehen. Gedanken, Ahnungen,

die bisher unbewusst in ihm geschlummert hatten, fingen an sich zu regen, neue Ziele erschienen, eine fremde, ungeahnte Welt tat sich in und vor ihm auf. Wäre er einer von denen gewesen, die sich langsam aus einem Stadium in das andere schieben, die hineinwachsen in fremde, neue Verhältnisse, dann hätte er nun fleissig bei Meister Humperdinck seine Studien absolviert, wäre an der Hand eines solchen Führers an die Oeffentlichkeit getreten, und mit der Zeit hätte er dann nach und nach den Boden langsam, Zoll für Zoll erobert. Aber sein eigenstes Wesen zwang ihn auf andere Wege. Sprungweise wusste er fortschreiten von Gipfel zu Gipfel. Was tut es, wenn Abgründe dazwischen liegen?

Und es ist ein tiefer Abgrund, der auf die drei Frankfurter Jahre folgt. Er hat jetzt Neues genug in sich aufgenommen, er muss es innerlich verarbeiten. Nur allein kann er das. Niemand merkt, was eigentlich in ihm vorgeht. Kopfschüttelnd lässt ihn sein Lehrer ziehen, mit Bedauern um den talentvollen Menschen, der wohl reiche Begabung, aber keine Beständigkeit hat. Als „verrückter Kerl“, dem alles Tolle zuzutrauen ist, gilt er unter seinen Freunden und Bekannten. So begibt er sich zum zweiten Male auf die Wanderschaft. Aussen ein Abenteurer, dem das Zigeunerblut seines Berufes in den Adern kreist, der unbekümmert um das Morgen allem persönlichen Ungemach ein Schnippchen schlägt. Aber innerlich der Künstler, der den Samen der Frankfurter Zeit mit den ihm von aussen zufliessenden Eindrücken nährt und und ihn immer grösser zieht. Bis er dann eines Tages fühlen wird — jetzt ist die Zeit gekommen, die Maske abzuwerfen. Jetzt bist du stark genug, um zu zeigen, was wirklich in dir ruht und was die oberflächliche Betrachtung nicht zu ergründen vermochte. —



Oskar Fried in seiner Wohnung: Nicolassee bei Berlin.

Drei Stationen bezeichnen den Weg Fried's bis zu diesem Punkte: Düsseldorf, München, Paris. Die Orchestertätigkeit als Broterwerb kommt ganz in Wegfall. Er lässt jetzt frei das Leben auf sich wirken — und all seinen Launen setzt er eine unverwüstliche Gelassenheit und heiterphilosophische Verachtung entgegen. Es ist nicht, um ein anderes Künstler-Wanderleben vergleichend zu betrachten, ein fortwährendes Aufbäumen gegen Schicksalstücke, ein unaufhörliches Hin- und Herzerren an den hemmenden Schlingen des Lebens, ein unendlicher Schmerzensschrei, wie bei Richard Wagner. Es ist eine vergnügte Bohemiensperiode, in der man, unbekümmert um die Püffe von allen Seiten, elastisch die Unannehmlichkeiten von sich abschüttelt und dem Leben als Zahlung nur Wechsel auf die Zukunft ausstellt.

Fried hatte viel nachzulernen. Seine auf der Schule erworbenen Kenntnisse beschränkten sich auf die allernotwendigsten Elementarfächer. Der spätere jahrelange Umgang mit seinen Orchesterkollegen konnte kaum sehr erzieherisch auf ihn wirken. Dafür trat er jetzt in Verkehr mit allen Führern des jüngsten Deutschland. Die Düsseldorfer, vor allem aber die Münchener Künstlerschaft, der er sich eng anschloss, war die beste Schule, die sich ihm öffnen konnte. Man mag über die bleibende Bedeutung dieser Kreise denken wie man will: geistige Regsamkeit im besten Sinne wird ihnen niemand absprechen können. Es konnte nicht ausbleiben, dass Fried's Begabung sich bald bemerkbar machte. Besonders der Generalmusikdirektor Levy interessierte sich lebhaft für ihn. Aber nicht lange — und man gab auch hier wie in Frankfurt die Hoffnung auf, aus diesem verbummelten Genie etwas Ordentliches zu machen. Eines Tages unterhielten sich der Verleger Langen

und der Dichter Wedekind darüber, ob Fried es wohl fertig bringen würde, nach Paris zu fahren und dort längere Zeit zu leben — ohne andere Hilfsmittel als ein auf wenige Tage berechnetes Zehrgeld. Die Unterhaltung fand ihren Abschluss in einer Wette und — Fried dampfte ab nach Paris. Hier gefiel es ihm ganz gut, solange das Geld reichte. Dann aber brach bittere Not über ihn herein. Der Sprache unkundig, ohne jede persönliche Verbindung, den Verhältnissen völlig fremd, hatte er nun Gelegenheit genug, die fragwürdige Schönheit der Bohème gründlich kennen zu lernen. Spärlich half er sich mit literarischen Arbeiten durch, und besonders im ersten Jahre wollte es ihm garnicht gelingen, festen Fuss zu fassen. Später besserten sich die Verhältnisse etwas, und im zweiten Jahre des Pariser Aufenthalts war er wieder obenauf. Indessen mochte nun die Abenteuerlust etwas gedämpft sein. Die Freude an dem „in die Welt hineinleben" fing an nachzulassen. Die Pariser Jahre beschlossen die zweite Wanderzeit. Fried kehrte 1898 nach Berlin zurück.

Allerdings wieder auf gut Glück. Noch konnte er nicht wissen, was ihm die Zukunft bringen würde. Oder spürte er, dass der Schatz, den er während dieser unruhigen Jahre in sich getragen und genährt hatte, langsam anfing, sich dem Stadium der Reife zu nähern? Es war wenigstens heimischer Boden, den er nun wieder unter den Füssen fühlte. Wer ihn von früher her kannte, mochte nicht mehr recht an seine Zukunft glauben. Man merkte noch nicht, dass seine äussere Unbeständigkeit im Zwange einer inneren Notwendigkeit stand. Man hielt ihn für einen Künstler-Vagabunden und übersah, dass er aus allem Hohen und Niedrigen seines vergangenen Lebens sich das Beste bewahrt und sich daran vollgesogen



Oskar Fried. Federzeichnung von Emil Orlik. München 1895.

hatte bis zum Uebermass. Wieder gelang es ihm, die Aufmerksamkeit eines der hervorragendsten ausübenden Künstler auf sich zu lenken. Diesmal war es Dr. Muck, dem das „trunkene Lied“ gewidmet ist. Und jetzt glückte mit einem Male, was vorher unmöglich schien. Dr. Muck setzte die Aufführung des eminent schwierigen Werkes durch, in einem Konzert des Wagner-Vereins kam es unter seiner Leitung zur Uraufführung. Allseitig war das Erstaunen. Wer Fried kannte, wie z. B. sein ehemaliger Lehrer Humperdinck, erklärte es für unmöglich, dass er der Komponist sein könnte. Wem er fremd war, der bewunderte das darin dokumentierte hervorragende Können, die Reife eines Werkes, welches die Opuszahl 11 trug.

Zu gleicher Zeit legte der bisherige Dirigent des Sternschen Gesangvereins, Prof. Gernsheim, sein Amt nieder. Man hielt Umschau, und der Blick des Wahlkomitees fiel auf Fried. Mit der Naivität des Dilettanten urteilte man: wer so für Chor schreiben kann, muss auch imstande sein, ihn zu leiten. Diese Ansicht ist, für sich betrachtet, gewiss grundfalsch. Eine Empfindung in Tönen zum Ausdruck bringen — oder diese Empfindung rückwirkend auf andere zu übertragen — das sind zwei himmelweit verschiedene Arten der Begabung, die durchaus nicht immer in derselben Persönlichkeit vereinigt zu sein brauchen. Man denke nur an Schumann und Brahms, die beide keine hervorragenden Dirigenten waren. Doch auch ein Irrtum kann gute Früchte zeitigen. Fried übernahm versuchsweise das ihm angetragene Amt. Liszts „heilige Elisabeth“ war seine erste Einstudierung. Ueber die Beschaffenheit des Chores vor Frieds Direktionsübernahme wird später zu reden sein. Für jetzt genügt es, zu konstatieren, dass diese Aufführung zum erstenmal seit vielen Jahren dem Sternschen Ge-

sangverein wirkliche Anerkennung und Bewunderung errang. Damit war Frieds Position als Chordirigent gesichert. Aber seine Begabung wies ihn noch auf etwas grösseres hin. Als Instrumentalmusiker hatte er seine Laufbahn begonnen — das Orchester war das Gebiet, welches er zu erobern sich als höchstes Ziel gesteckt hatte. Wieder half der Zufall. Man trug ihm die Leitung der „Neuen Konzerte“ an. Es gehört kein geringer Mut dazu, in dem musiküberfütterten Berlin ein solches Unternehmen zu wagen. Besonders wenn man bedenkt, dass ausser den grossen Konzertzyklen im Opernhaus (Weingartner) und in der Philharmonie (Nikisch) noch jährlich 2—3 Wagnervereins-Konzerte — ebenfalls im grössten Massstabe — stattfinden, ganz abgesehen von den Chorkonzerten der Singakademie und des Philharmonischen Chores, sowie von den Solistenkonzerten, deren Zahl Legion ist. Kann man es dem Publikum verdenken, wenn es über Leistungen einer anständigen Mittelmässigkeit achtlos hinwegsieht? Wenn es nur dem Ausserordentlichen, das ganz auf eigenen Füssen steht und in seinen Darbietungen einen durchaus persönlichen Charakter trägt, als Gegengabe seine Aufmerksamkeit widmen will?

Und dieses Publikum hat Fried anerkannt, es hat ihn gefeiert und bewundert wie die Grössten seines Faches. Es hat den ehemaligen Stadtmusikanten auf eine Höhe gestellt, von der er nicht wieder spurlos verschwinden kann, und es wird ihn immer höher heben, in dem Grade, wie es ihn und seine reichen Gaben näher kennen lernen wird.



III.

Der Komponist Fried war es, welcher zuerst die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Betrachtet man seine Werke genauer, so überrascht zunächst die ganz ausserordentlich geringe Menge derselben. Fried ist 35 Jahre alt — und sein zuletzt veröffentlichtes Werk trägt die Opuszahl 15. Unwillkürlich denkt man an einen andern, in letzter Zeit vielgenannten Komponisten. Max Reger ist zwei Jahre jünger als Fried und hat bereits sein 90. Werk veröffentlicht, die Sinfonietta, fragwürdigen Angedenkens. Die übrigen sind meist Kompositionen ganz grossen Kalibers. Und das ist das zweite Merkwürdige bei Fried. Der überwiegend grössere Teil seiner Werke ist in ganz kleinem Rahmen gehalten. Eine Oper zählt nicht mit, da ein um den Text zwischen ihm und einem anderen bekannten Komponisten entbrannter Prozess zu ungunsten Fried's entschieden wurde. Das Werk darf daher weder aufgeführt noch veröffentlicht werden. Nur ein grösseres Instrumentalzwischenspiel wäre zur selbständigen Wiedergabe geeignet.

Unter den übrigen sämtlich veröffentlichten Kompositionen sind nur fünf, deren Wiedergabe einen grösseren Apparat erfordert. Das „Adagio und Scherzo“ op. 2, die „Verklärte Nacht“ op. 9, ein „Präludium und Doppelfuge für grosses Streichorchester“ op. 10, das „Trunkene Lied“ op. 11 und das „Erntelied“ op. 15. Die übrigen sind ein- resp.

zweistimmige Lieder. Reine Instrumentalkompositionen sind also nur op. 2 und 10, wenn man von op. 6 (sieben leichte vierhändige Klavierstücke „für die kleine Hilde“) absehen will. Von Liedern sind höchstens durchschnittlich vier unter derselben Opuszahl vereint.

Fried produziert also sehr langsam. Er ist wirklich einer von denen, die nur schreiben, wenn es ihnen „auf den Nägeln brennt“. Sollte ich einen gemeinsamen Grundcharakter seiner Kompositionen bezeichnen, so würde ich vielleicht sagen: in allen Stücken ist eine Freude am Wohlklang zu erkennen — ein unersättliches Schwelgen in Harmonien, das sich garnicht genugtun kann am Klangzauber. Es ist merkwürdig, dieser Künstler mag schreiben was er will, Lieder oder Doppelfugen, alles fängt unter seinen Händen wunderbar zu klingen an. Es scheint fast, als ob es ihm unmöglich wäre, unschöne Klangwirkungen zu erzielen. Dabei liegt doch nichts Weichliches in seinem Ausdruck. Es ist, als wenn ein musikalisch stark begabtes Kind zum erstenmal an einen Flügel gesetzt wird — es wird immer wieder möglichst vollgriffige Harmonien anschlagen und sich garnicht sättigen können an ihrem bezaubernden Zusammenklange. Und bald wird es einzelne Lieblingsharmonien herausfinden, die es sich nicht oft genug vorspielen kann. So häufig verwendet Fried den verminderten Septimen- und die Trugfortschreitung in den Quartsextakkord. Beide sind nicht sehr originelle Ausdrucksmittel. Der verminderte Septimenakkord steht sogar als Notanker aller erfindungsarmen Köpfe, den sie gewöhnlich als äusserste Steigerung ihres dramatischen Ausdruckes benutzen, stark in Misskredit. Bei keinem Akkord lässt sich so herzerfreuend in Dissonanzen und

enharmonischen Verwechslungen wühlen, und bei keinem ist die Sache so ungefährlich. Was nur gebraucht wird, Seesturm, Gewitter, Zweikampf, Verzweiflung, wenn es sein muss die Erscheinung des Leibhaftigen — alles lässt sich durch diesen einzigen Akkord wiedergeben. Aehnlich ist es mit dem Quartsextakkord als Trugfortschreitung. Die überraschende Wirkung nach vorangegangener Aufregung, der Eintritt einer ganz anderen, selbstbewussten, beruhigenden Stimmung ist schon von vielen Komponisten erkannt worden. Besonders Liszt hat diesen Effekt sehr häufig verwendet.

Trotzdem man bei Fried häufig auf solche abgebrauchten Akkordwendungen stösst, klingen sie merkwürdigerweise garnicht so grossväterlich bei ihm. Es ist so innerlich wahr, was in ihm zur Aussprache drängt, der Inhalt seines Vortrages ist so fesselnd, dass uns einzelne mitunterlaufende altfränkische Redensarten nicht stören.

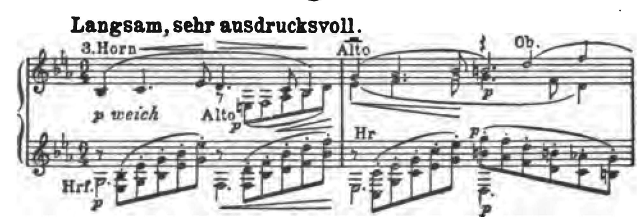
Zu seiner harmonischen gesellt sich eine melodiöse Erfindungsgabe von ganz erstaunlichem Reichtum. Man wird in keiner seiner Kompositionen sogenannte „geistreiche" Musik finden. Da, wo er sich zur strengen Form wendet, geschieht es stets im Dienste der poetischen Idee. Niemals wird das Mittel zum Zweck. Was heisst „geistreiche" Musik schreiben anders, als auf witzige Art sagen, dass man eben nichts zu sagen weiss. Unter diesen Umständen ist die schroff ablehnende Haltung zu erklären, die Fried einer gewissen Richtung der modernen Musik gegenüber einnimmt. „Ich würde schlecht zum Kritiker passen", meinte er, als einmal von der Möglichkeit einer fruchtbaren Wechselwirkung zwischen Künstler und Kritik die Rede war. „Ich kann nur lieben oder hassen, nur ja oder nein sagen. Uebergänge kenne

ich nicht. So war für mich die Regersche Sinfonietta direkt fürchterlich. Vom Kritiker dagegen verlangt man mehr Objektivität. Er muss — abgesehen vom persönlichen Eindruck — das Wesen des Künstlers zu ergründen trachten, um daraus seine Werke zu verstehen.“ Es ist wohl begreiflich, dass der tätige, produzierende Künstler eine gewisse Einseitigkeit des Urteils nicht vermeiden kann, sobald er im eigenen Schaffen eine selbständige Persönlichkeit ist. Wie man vom Schauspieler sagt, dass sein Charakter durch seinen Beruf verdorben wird, so würde das proteusartige Verwandeln, dies Hineinkriechen in die innerste Gedankenwelt vieler fremder Individualitäten zerstörend auf die eigene wirken.

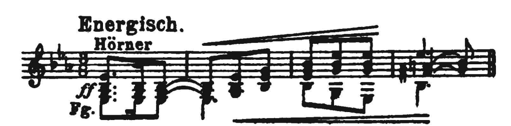
Einer Schule ist Fried schwer zuzuteilen. So weit jemand Autodidakt sein kann, ist er es gewiss. Er hat seine geistige Nahrung gleichsam aus der Luft gesogen. Dass alles, was in der modernen Welt einen Namen hat, auf ihn einwirken musste, ist selbstverständlich. Im ganzen aber zeigt er gleich im Anfang seines Auftretens die bestimmte Physiognomie, die sich bis heut nur noch in einzelnen Zügen verschärft und deutlicher ausgeprägt hat.

Mit einem äusserst eigenartigen Werke begann eri einem Adagio und Scherzo für Blasinstrumente (drei Flöten, 2 Oboen, Alt-Oboe, 2 Klarinetten und Bassklarinette, 3 Hörner, 2 Fagotte und Kontrafagott), zwei Harfen und Pauken. Als Bläser musste er sich trefflich auf die eigenartige Behandlung und Klangwirkung der Blasinstrumente verstehen, ein Gebiet, welches der vom Klavier und der gedruckten Instrumentationslehre ausgehende Komponist erst nach jahrelanger Erfahrung beherrschen lernt. Es ist also ganz natürlich, dass das Werk jedem Spieler äusserst dankbare, allerdings auch sehr schwierige Aufgaben stellt. Das einleitende

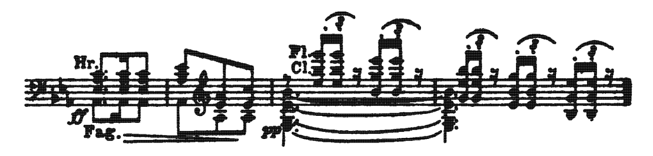
Adagio ist von keiner selbständigen Bedeutung. Ein durchaus in zarten Farben gehaltenes lyrisches Stimmungsbild, in dem der pastoral-elegische Klangcharakter der Bläser, speziell der Altoboe und des Hornes, zu entzückender Wirkung verwendet wird. Nach einem kurzen Präludium beginnt das Horn unter Begleitung der Harfen seinen Gesang:



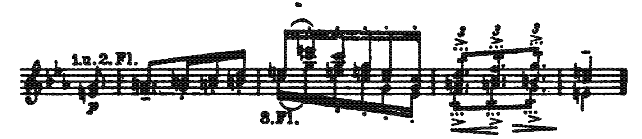
Die anderen Instrumente, speziell Bassklarinette, Oboe und Flöte, übernehmen wechselweise vom Horn und der Altoboe den Vortrag der Melodie. Nach langsamer Steigerung, bei der indessen der Grundcharakter des Stückes durchaus gewahrt bleibt, sinkt das Ganze wieder in die zarte Dämmerung des Anfangs zurück. Leises Pochen der Klarinetten (in dem nicht ganz unbekannten Rhythmus ♩.♬♩ unterbricht die Träumerei für einen Augenblick. Flöten und Oboen wiederholen den Ruf etwas stärker. Plötzlich fällt der Schleier, und mit einem energischen Aufschwung des ganzen Orchesters bringen Hörner und Fagotte das Hauptthema des Scherzo:



In prickelnden Seitensätzen wird den Holzbläsern Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Zungentechnik gegeben.



Eine etwas zopfig modulierende Ueberleitung führt zur Wiederholung des Hauptthemas, an die sich das kokett-graziös tändelnde Seitenthema anschliesst:



Es würde zu weit führen, all' den brillanten Einzelheiten dieses Werkes nachzuspüren. In virtuoser Ausführung wiedergegeben, muss es eine fascinierende Wirkung ausüben. Dieses — erst vor kurzem im Handel erschienene — op. 2 enthät eine ganze Instrumentationslehre für Blasinstrumente. Es findet sich nicht eine Note, nicht eine Figur darin, die nicht eigens für das betreffende Instrument erfunden schiene. Man weiss nicht, was man mehr bewundern soll, — den Künstler, der den eigenartigen Apparat beherrscht, als hätte er schon ein Dutzend ähnlicher Werke geschrieben, — oder den Tondichter, dem gleich beim erstenmal so feinpoetische Züge gelingen konnten, wie die Ueberleitung vom Adagio zum Scherzo.

Es folgen nun op. 3—8, ausschliesslich Liederzyklen. Op. 3 und 4 (die ersteren „seinem Lehrer Engelbert Humperdinck in unbedingter Verehrung gewidmet") weisen nur in Einzelheiten individuelle Züge auf. (So der Schluss von „Flieder" mit der Singstimme als Bass zu der in garnicht vorhandenen höchsten Regionen Fliederduft säuselnden Begleitung.)

Es sind Texte des kling-klang-eiapopeia-Lyrikers Bierbaum. Sobald Fried sich zu besseren Dichtern wandte, tönte es auch ganz anders aus ihm wieder. Drei Lieder, op. 5, sowie sieben andere, op. 7 stehen schon auf einer bedeutend höheren Stufe. Nietzsche und Dehmel liefern zu den hervorragendsten die Texte. Den Dichtungen dieser beiden Poeten konnte kein besserer Interpret als Fried werden. Ich weise nur hin auf „Die Sonne sinkt", „Heiterkeit, güldene, komm", „Venedig". (Nietzsche.) Sowie der Komponist dagegen wieder an Bierbaum gerät, wirkt das äusserlich oberflächliche Wesen dieses Dichters auf ihn zurück. (So in der „Sommernacht".) Drei zweistimmige Gesänge in Kanonform für Mezzosopran und Bariton krönen diese Gruppe kleinerer Werke.

Das nächste ist die „Verklärte Nacht" für Mezzosopran und Bariton mit Orchester. Der Text ist Dehmels Dichtung entnommen: „Zwei Menschen geh'n durch kahlen, kalten Hain, der Mond läuft mit, sie schauen hinein — — —." Durch die nächtliche Landschaft tönt die Stimme eines Weibes:



Die Stimme eines Mannes antwortet:



Der Schluss: „Er fasst sie um die starken Hüften, ihr Atem mischt sich in den Lüften, — zwei 'Menschen geh'n durch hohe, helle Nacht“ baut sich zu einer grandiosen Steigerung auf.

Dieses Werk bildet gewissermassen den Abschluss einer ersten Entwicklungsepoche. Alles, was in Frieds Schaffen bisher charakteristisch hervorgetreten ist findet sich hier vereint: alles Gute, aber auch alles Bedenkliche. In den erschienenen Besprechungen wurde mehrfach von „Effekthascherei“ gesprochen. Nun ist es eine eigene Sache um solch' einen Vorwurf. Haben Bach, Beethoven und Wagner etwa nicht für den Effekt geschrieben? Wofür sonst? Nur dass sie nicht an die Aufnahmefähigkeit der breiten Massen dachten, sondern an den Effekt, der ihnen selbst der höchste schien. Diese innere Ehrlichkeit besitzt Fried zweifellos. Wenn wir alle trotzdem eine gewisse — soll ich sagen Oberflächlichkeit? dieser Musik empfanden, so muss es daran liegen, dass das Stück aus früheren Jahren stammt. Das unersättliche Klangschwelgen hat hier seinen Höhepunkt erreicht. In diesem Harmonietaumel tasten wir vergebens nach einem festen Standpunkte. „Bis hierher und nicht weiter“ empfinden wir.

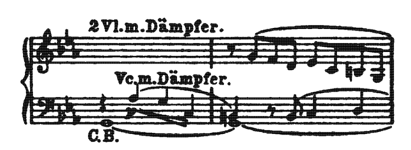
Was aber würde unsere Erkenntnis nützen, hätte sich nicht der Komponist schon ein „Halt“ zugerufen. „Mir klingt es selbst zu schön, ich ersaufe in dieser Musik“, meinte Fried. Und wer diese persönliche Aeusserung nicht kennt, dem ergibt sich aus der Betrachtung der nachfolgenden Werke der prinzipielle Umschwung.

Ein merkwürdiges Stück — „Präludium und Doppelfuge für grosses Streichorchester“ — schliesst sich als op. 10 an. Diejenigen, welche in Fried einen Effekthascher sehen, würden angesichts dieser Kom-

position ihr Urteil kaum aufrecht erhalten können. Für selbständige Aufführungen im Konzertsaal ihres intimen Charakters wegen kaum geeignet, müsste sie als Eröffnungsmusik, z. B. zu einem Maeterlinckschen Schauspiel (wie „Der Eindringling"), ausserordentlich wirken. Düster, schicksalsschwer drohend beginnen Bässe, Bratschen und Celli. Gemessen und wuchtig schreiten sie vorwärts, zuerst unterbrochen von breiten



Akkordschlägen der Geigen, die sich beim zweitenmal dem Unisonoder tieferen Instrumente anschliessen. Langsam scheint ein Nebelschleier vor uns herabzusinken. Nochmals bricht das pathetische Fortissimo durch, um dann mit Beginn der Fuge bis zum Schluss ganz einer schattenhaften Stimmung zu weichen.



Auf dieses eigenartige Werk, welches Schuch vor Jahren nach stattgefundener Probe mit dem Bemerken zurückschickte, er wüsste nichts damit anzufangen, folgt jetzt op. 11 — das „trunkne Lied". Es ist dies das Werk, welchem Fried seine gegenwärtige Stellung in der musikalischen Welt verdankt. Zugleich seine erste Chor-, seine zweite Orchesterkomposition.

Um die epochemachende Bedeutung dieser Schöpfung recht zu würdigen, wird es nötig sein, auf den Stand der Chorliteratur überhaupt einen kurzen Blick zu werfen.

Wir werden da die merkwürdige Tatsache konstatieren müssen, dass unser ganzes Zeitalter an hervorragenden Werken auf diesem Gebiete so gut wie garnichts aufzuweisen hat. Suchen wir hierfür nach einer Erklärung, so kommen wir zu dem Resultat: es gelang keinem Komponisten, einen poetischen Vorwurf zu finden, der geeignet gewesen wäre, einen modernen Musiker zu einem Werke von bleibender Bedeutung zu inspirieren. Denn darüber herrscht doch kein Zweifel, dass nicht nur die poetische Güte, sondern mehr noch als diese in erster Linie Art und Charakter des Textes von grösster Wichtigkeit sind. Wir sehen an Cosi fan tutte und Euryanthe, was unter weniger günstigen Text- (Stoff-) Verhältnissen aus Don Juan und Freischütz hätte werden können.

Für Chorkompositionen war die Situation im ganzen insofern äusserst ungünstig, als es an jeder Anregung dazu von aussen her völlig fehlte. Man empfand garkein Bedürfnis danach, hielt das Genre für veraltet und überlebt und wandte lieber die ungeteilte Kraft der Oper zu. Nichts ist bezeichnender für den Mangel kirchlich-religiösen Empfindens in unserer Zeit, als das Fehlen einer fruchtbaren Wechselwirkung zwischen Gotteslehre und Kunst. Aller offiziellen Bigotterie, allem gewaltsamen Zurückschrauben unseres Denkens gegenüber beweist unsere Kunst, dass wieder einmal ein gewaltiger Kulturfaktor seine Zeugungskraft verbraucht hat und nur noch mit Hilfe dogmatischen Formelkrames eine Scheinexistenz führt. Um annähernd zu erfassen, welch' enormer Arbeitsimpuls unserer Zeit damit abhanden gekommen ist, werfe man einen Blick auf die Legion geistlicher Kompositionen, die wir vom Beginn der musikalischen Zeitrechnung an bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts zu verzeichnen haben.

Welchen Künstler bis zu Mozart hätte wohl die magische Zauberkraft des Messetextes nicht mehr wie einmal gereizt, hieran seine beste Kraft zu versuchen? Vom kindlich bittenden Kyrie eleison, Christe eleison bis zum demutsvollen Agnus Dei, dona nobis pacem — lag da nicht eine Welt, frei von allen Schlacken und Kleinlichkeiten des Individuellen, und doch das Göttliche immer an der Hand menschlicher Begriffe erfassend? Konnte der christliche Künstler erhabenere Aufgaben finden, als eine Kirche zu bauen, eine Madonna zu malen, eine Messe zu komponieren? Was boten ihm andere Vorwürfe als kümmerliche Bruchstücke dieser höchsten Aufgaben! Mochte immerhin ganze Schulen, wie die Niederländer in der Malerei, die italienischen und französischen Opernkomponisten der Renaissance sich auf Nebenwege begeben. Der Grundzug alles künstlerischen Schaffens bis Mozart bleibt doch religiös-kirchlich. Welch' ein gewaltiger Fundus christlich evangelischer Weltanschauung gehörte nicht dazu, die Werke eines Bach und Händel zu ermöglichen. Und noch auf den alten Haydn fällt in seiner „Schöpfung" und in den „Jahreszeiten" der letzte lächelnde Strahl jener untergehenden Sonne. Er konnte nach Vollendung einer seiner letzten Messen „Tränen der Rührung vergiessen, dass er wieder einmal ein Werk zu Gottes Preis und Ehre zustande gebracht habe."

„Zu Gottes Preis und Ehre!" Auch Beethoven hatte ein tiefes religiöses Empfinden. „Ich bin, was da ist. Ich bin alles, was ist, was war, was sein wird. Kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben." „Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigen sind alle Dinge ihr Dasein schuldig." Diese Sätze standen eingerahmt auf seinem Schreibtisch. Das war nicht mehr die staatlich konzessionierte



Faksimile aus der Partitur des trunknen Liedes. Mit Genehmigung des Verlegers, Herrn Hofmusikalienhändler Hainauer in Breslau.

Breit

2 Fl
2 Hb
Alt Hb.
2 Cl B
Bass Cl B
Hr. F
Tp
Btp
Trmp B
2 Tenorpos
1 Basspos Bassth.
2 Pk
Vl I
Vl II
Br.
Sopran
Alt
Tenor
Bass
Vc
CB

gut aushalten

Religion. Was galt ihm der landläufige Gottesbegriff? Was konnte ihm der Messetext bieten mit seiner mittelalterlichen Weltanschauung, seiner christlichen Dogmatik? Und doch berauschte ihn die gewaltige Poesie des Gedichtes und inspirierte seinen Genius zur Missa solemnis. Die unstillbare Sehnsucht nach dem Göttlichen, trieb ihn — immer in Ermangelung eines Besseren — zur Aufzeichnung jener Sprüche, zur Komposition der Schiller'schen Hymne und des Messetextes. „Von Herzen — möge es zu Herzen gehen“ schrieb er über das Kyrie. Er wollte nicht, wie Haydn, den unbekannten Schöpfer feiern, der alles so herrlich eingerichtet. Seine Mitkämpfer, die gleich ihm suchten und stritten, wollte er trösten, zu ihrer Erhebung schrieb er seine Werke. Starke Naturen mussten es sein, die so kämpfen konnten. Diese Starken aber sind selten. — Ein ganzes Zeitalter folgte ihm — zu schwach, um sich zu seiner herben Grösse hinaufzuringen, — zu klug, um nicht die Hohlheit des Ueberlieferten, die Notwendigkeit des Wechsels einzusehen. Es suchte und fand Ersatz an der Märchenpracht des Orients. Es berauschte sich an exotischer Farbenglut und verträumte die tiefe Sehnsucht in überraschenden, sinnlichen Formen. Durch die betäubende Wirkung fremder, zauberhafter Romantik suchte es die Aufmerksamkeit einzuschläfern. Es gelang. „Das Paradies und die Peri“ ist uns als grösstes Denkmal jener Zeit geblieben, einer Zeit, der wir heut fremder gegenüberstehen als dem streng kirchlichen Geiste eines Bach und Händel. Aber nicht nur „an den Ufern des Ganges“, auch an der Waldespoesie der Heimat fanden jene Künstler ein ausgiebiges Feld. Allerdings begann bei ihnen die Poesie erst mit dem Erscheinen von Elfen, Hexen und sonstigen Spukgeistern.

Mendelssohn griff diese Seite der Romantik in einer seiner glücklichsten Schöpfungen, der „Walpurgisnacht“ auf.

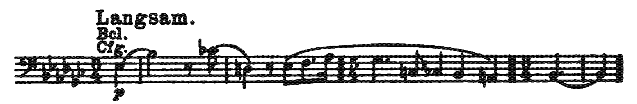
Damit hatte sich wieder eine Generation ausgegeben und tiefe Ebbe trat in der Produktion ein. Die Blütenpracht des Orients welkte, dem Vergessen bringenden Rausch folgte das Erwachen. Mutlos wagte lange Zeit kein Künstler, das Gebiet zu betreten. Dort drüben stand noch immer einsam Beethoven, hoch über dem romantischen Nebel, der sich langsam zu zerteilen begann. Man versuchte wohl, wieder beten zu lernen. Doch bei aller Aufrichtigkeit des Strebens kam bei Liszt nur noch ein posiertes Christentum heraus. Oder man schlug sich an die Brust und sang: „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“, wie Brahms im „Deutschen Requiem“. War dieses Werk wirklich aus dem Geiste seiner Zeit geboren? Wird darin den kreisenden Problemen die künstlerische Weihe gegeben? „Den Leuten zum hundertsten Male mit allen schönen und reichen Mitteln der Kunst vorzusingen, wie das Mittelalter sich den Tod gedacht hat, das könnte mich doch nicht reizen. Ich müsste mein Requiem dichten, den Tod aufzuheben und zu vernichten, wie er an der Hand auch offenbarender Geister in meinem innersten Herzen aufgehoben und vernichtet ist. — Doch ich sage nicht, dass ich das will, nicht gerade dies Thema ergreifen will. — Ich will schon noch in anderer Weise die Religion meines Herzens im gesungenen Gedicht geben.“ So schreibt Peter Cornelius. Die „Religion des eigenen Herzens“ zu geben, wer vermochte das? Der einzige Künstler, der die Kraft dazu hatte — Richard Wagner —, berührte das Gebiet der Chorliteratur nicht. Andere wieder verwendeten den Chor (nach Beethovens Vorgang) nur zur Erhöhung

der Wirkung als Schlusssteigerung ihrer Instrumentalwerke. Wohin wir auch sehen, nirgends finden wir ein selbständiges modernes Chorwerk. Die Programme unserer grossen Gesangvereine beweisen das am deutlichsten. Und der ausserordentliche Erfolg, den die Fried'sche Komposition des „trunkenen Liedes" bei ihrer Erstaufführung fand, liess keinen Zweifel übrig. Das war endlich ein Werk, wie es schon lange fehlte, „Religion des eigenen Herzens" auf einem Gebiet ausgesprochen, zu dem wir den Eingang für uns verschlossen glaubten. Mit diesem poetischen Vorwurf berührte Fried das innerste Wesen seiner Zeit, tastete er mit der Ahnung des modernen Dichters an ihre geheimsten Regungen.

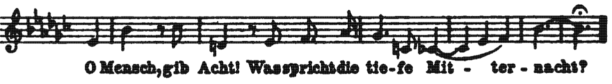
Er war nicht der Erste, welcher den Zarathustrastoff aufgriff. Zwei der führenden Geister waren ihm darin vorangegangen. Beide wählten eine andere Form Richard Strauss schied anscheinend alles Materielle aus. Die Poesie des Werkes regte ihn zu einer Orchesterkomposition an. Im Einzelnen aber gab er doch einige Ueberschriften — Richtungspfeiler — Anzeichen dafür, dass ein Rest geblieben war zwischen Dichtung und Musik, dass die Musik noch eines Stützpunktes bedurfte, war es nicht das gesprochene, so war es doch das geschriebene Wort. Mahler, der geniale Spekulant, der aber doch Momente hat, in denen er uns gewaltig trifft, nimmt in seiner 3. Sinfonie die Worte selber. Er lässt sie von einer Altstimme vortragen. Wenn man die Situation in der Dichtung in Betracht zieht, so muss man zu dem Resultat kommen: Mahler griff zu den Worten Nietzsches, weil diese zufällig das aussprachen, was ihm fehlte. Im Sinne des Dichters aber bedeutet seine Komposition eine eigenmächtige Vergewaltigung des Inhaltes.

Das „trunkene Lied“ ist bekanntlich dem 4. Buche der Dichtung entnommen. Zarathustra hört von seiner Höhle aus einen Schrei, der von den „höheren Menschen“ ausgeht. Er sucht sie und schickt die vereinzelt Gefundenen in seine Behausung. So versammeln sich dort nach und nach die beiden Könige, der Gewissenhafte des Geistes, der alte Zauberer, der letzte Papst, der hässlichste Mensch u. s. w. Beim „Abendmahl“ spricht Zarathustra zu seinen Gästen, die der „grosse Ekel“ zu ihm geführt hat. Begierig nehmen sie seine Lehren in sich auf, und nachdem sie mit dem „Lied des alten Zauberers“ (Wagner) und dem „Eselsfeste“ die letzten Rückfälle in ihre bisherige Denkart überwunden haben, treten sie hinaus ins Freie. „Da standen sie endlich still beieinander, lauter alte Leute, aber mit einem getrösteten, tapferen Herzen und verwundert bei sich, dass es ihnen auf Erden so wohl war, die Heimlichkeit der Nacht aber kam ihnen näher und näher ans Herz. — „Meine Freunde insgesamt“, sprach der hässlichste Mensch, „was dünket Euch? Es lohnt sich auf der Erde zu leben. Ein Fest mit Zarathustra lehrte mich die Erde lieben.“ — Zarathustra aber stand da wie ein Trunkener; sein Blick erlosch, seine Zunge lallte, seine Füsse schwankten. Mit einem Male aber wandte er schnell den Kopf, denn er schien Etwas zu hören. Da legte er den Finger an den Mund und sprach: „Kommt.“ Und alsbald wurde es rings stille und heimlich; aus der Tiefe aber kam langsam der Klang einer Glocke herauf. — Zarathustra aber sprach wiederum: Kommt, kommt, es geht gen Mitternacht. — Da wurde es noch stiller und heimlicher. Zarathustra aber legte zum dritten Male die Hand an den Mund und sprach: Kommt! Kommt! Kommt! Lasst uns jetzo wandeln. Es ist die Stunde, lasst uns in die Nacht wandeln!“

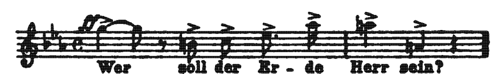
Hier setzt die Komposition ein. Sie zerfällt in zwei grössere, untereinander organisch verbundene Abteilungen: den Vortrag Zarathustras auf der einen, die Wiederholung durch den Chor auf der anderen Seite. Als Text der ersten Abteilung sind die neun Gesänge Zarathustras auszugweise benutzt. Ihr musikalischer Aufbau ist wieder zweiteilig. — Geheimnisvolles Schweigen, „die Heimlichkeit der Nacht" verkündet die kurze Instrumentaleinleitung. Im 13. Takt erscheint unter einem Pianissimo-Tremolo der Bratschen im düsteren es-moll das Hauptthema des Stückes (ich möchte es als Wehemotiv bezeichnen).



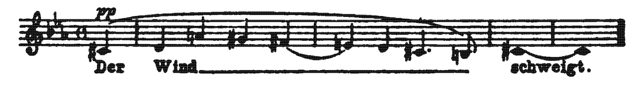
Nach Wiederholung der Anfangstakte beginnt Zarathustras Rede.



beschliesst der Chor die Einleitung. Wilde Kampfstimmung erhebt sich und gipfelt in dem mächtigen Aufschrei des Chores:



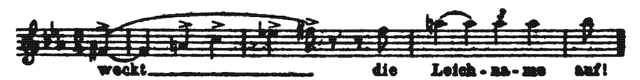
Sie sucht Trost in der Ruhe der Natur, der Mond ist kühl,



— Ach — Ach.

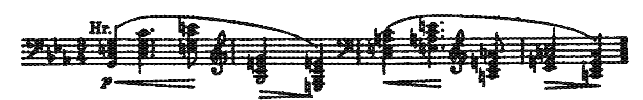
Doch nicht lange duldet die grosse Not eine solche Ruhe. Das heimlich wühlende Instrumental-

zwischenspiel beschwört einen neuen Sturm herauf, furchtbarer noch als der erste war. „Nun ist alle Lust vorbei. Erlöst doch die Toten;



Tröstend beruhigt der Bass: „Die Welt ist tief.“

Eine ganz andere Stimmung beherrscht den folgenden 2. Teil. Zarathustra kündet den klagenden Menschen seine Weisheit. Aufsteigende Bläserharmonien erzählen von dem Frieden seiner Einsamkeit.



Fried legt die nun folgende Rede Zarathustras abwechselnd einer Bass-, Alt- und Sopranstimme, z. T. auch einem Frauenchor in den Mund. Es kam nicht darauf an, eine dramatisch darstellbare Szene in Musik zu setzen. Die Grenzen, welche dem Bühnenkomponisten von Natur gezogen sind, kommen für den Konzertsaal nicht in Betracht. Mit vollem Recht darf der Tondichter die Rede einer Person an verschiedene Stimmen verteilen, sobald es die poetische Situation rechtfertigt.

„Fern von den Zeichen der Jugend“ singt eine Altstimme: „Süsse Leier — ich liebe deinen Ton. — Nun redest du: von altem Glücke — welches singt: die Welt ist tief, und tiefer als der Tag gedacht.“ Für die Musik hat Fried eine frühere Komposition benutzt: „Heiterkeit, güldene, komm! (aus op. 7 No. 1),



Dieser Abschnitt gehört zu den schönsten, anmutigsten Eingebungen des Komponisten. „Lass mich, ich bin zu rein für dich. O Tag, du tastest nach meinem Glücke. Mein Unglück, mein Glück ist tief, tief ist ihr Weh", wehrt der Bass.

„Gottes Weh ist tiefer, greif nach Gottes Weh, nicht nach mir", tönt ein Frauenchor aus der Höhe. ‚Dahin, dahin, o Jugend, o Mittag, o Nachmittag.



„Ihr Weh käut sie zurück im Traume und mehr noch ihre Lust — Lust ist tiefer noch als Herzeleid." Ein breit angelegter Kanon



bereitet den letzten Hauptgesang Zarathustras vor. Dieser schliesst in grossartiger Apotheose mit dem Eintritt des „Wehemotivs", das (in Dur)



zum „Lust"-Motiv verwandelt erscheint.

Mit der Aufforderung an die Menschen, Zarathustras Rundgesang, das Hohelied des „Jasagens" zu wiederholen, ist der erste Hauptteil beendet.

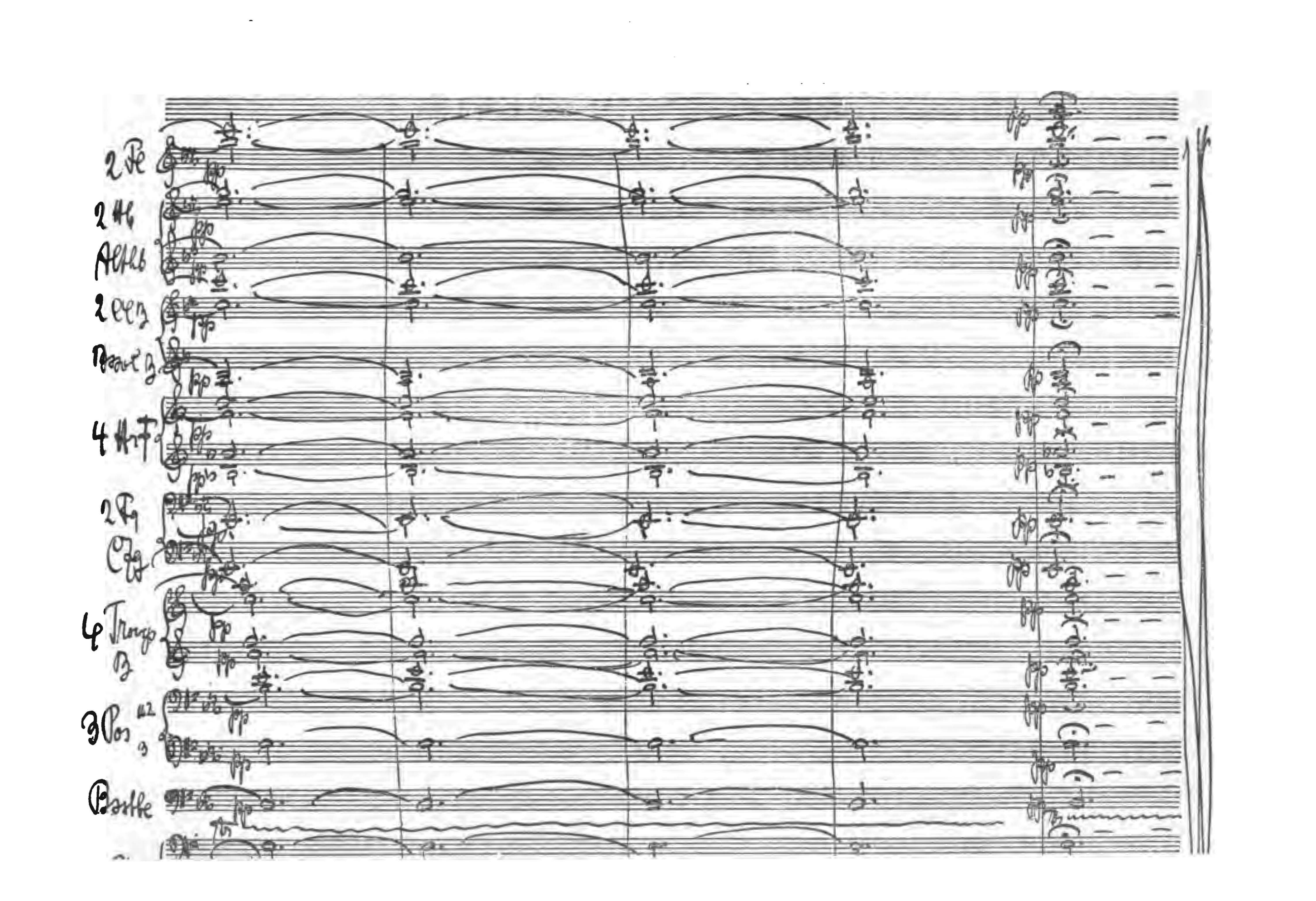
Es folgt nun das eigentliche Lied, beginnend mit der grossen Doppelfuge „O Mensch, gib Acht! Was spricht die tiefe Mitternacht?“ Das 1. Thema ist dasselbe wie zu Beginn des 1. Teiles, diesmal in e-moll. — Dieser Chor dürfte an Schwierigkeit, besonders in Bezug auf Intonation, nicht viele seinesgleichen finden. Seine hochpoetischen Züge im einzelnen zu verfolgen und darzulegen, wäre die Arbeit eines Anatomen, dem dabei das Leben und der Geist seines Objektes unter den Fingern zerrinnt. Wer hier nicht mitfühlen kann, dem wird auch das geschriebene Wort unverständlich bleiben.

Der Komponist zeigt sich in diesem Werke auf einer Höhe, wie sie nur den Auserwählten unter den Berufenen zu erreichen beschieden ist. Das „trunkene Lied“ bildet einen Markstein in der Entwickelung der Chorliteratur — den ersten, den die neuere Zeit auf diesem Gebiete zu setzen vermochte. —

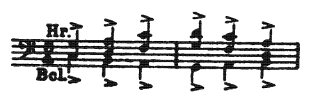
Was Fried bis jetzt nach diesem Werke geschaffen hat, bewegt sich wiederum in kleineren Formen. Eines aber ersieht man daraus: Er hat seinen eigentlichen Beruf erkannt. Es sind, mit Ausnahme von op. 13 (einstimmige Lieder), sämtlich Chorkompositionen. Die Frauenchöre op. 12 und 14 sind von bezaubernder Klangwirkung und blühender Erfindung, wie stets bei ihm. Aber er hat jetzt das abgestreift, was den früheren Werken eine ungeteilte Bewunderung versagt. Ein kräftigendes, herbes, männliches Element hat die weichen Klangmassen durchdrungen und ihnen die nötige Konsistenz gegeben. Auch die drei Lieder zu alten Volksweisen, im Charakter überaus glücklich erfunden, bezeugen das.

Am bemerkenswertesten ist das „Erntelied“ (Dehmel) für Männerchor und Orchester. Fried hat die Melodie ganz einfach gestaltet, es ist ein Lied zum Mitsingen.

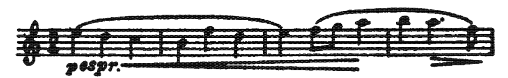

Harfe
146
Nikolassee
Januar 1903.
Erste Aufführung durch den Wagner-Verein
Berlin-Potsdam den 15. April 1903.



Desto eigenartiger ist die Begleitung behandelt — eine Quintenorgie, bei deren Anblick manch ehrlicher Theorieprofessor das Weltende für nahe bevorstehend halten wird. Ueber dem Orgelpunkt C-G-C beginnen Hörner und Bassklarinette, gestützt durch Bratschen und Celli:



Zart singen die Geigen:



Halbstark beginnt der Chor:



Mit jeder folgenden Strophe steigert sich unaufhaltsam der Ausdruck im Orchester, bis schliesslich beim Schluss:

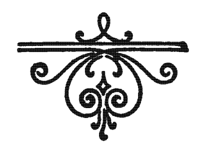
„Der Sturm, der fegt die Felder rein,
Es wird kein Mensch mehr Hunger schrei'n"

alles im wildesten Aufruhr tobt. Das Nachspiel wendet sich von dem bis dahin starr festgehaltenen Orgelpunkt mit einem plötzlichen Ruck zur Unterdominante und schliesst nach nochmaliger Wiederholung der Liedmelodie. — Es ist eine mit wenigen knappen Strichen kühn hingeworfene Skizze, verblüffend durch die Originalität ihrer Ausdrucksmittel, markig und knapp wie die Dichtung.

Damit ist der Reigen Friedscher Kompositionen abgeschlossen. Die geringe Anzahl rechtfertigt wohl eine eingehende Betrachtung. Jemand, der so selten das Wort ergreift, wird dann stets etwas Besonderes zu sagen haben. Wenn man das bis heute Geleistete

überblickt, so drängt sich unwillkürlich der Wunsch auf: der Künstler möchte sich nicht allzusehr seiner Vorliebe für kleine Formen hingeben. Wir haben gesehen, zu welcher Höhe er sich im „trunknen Lied“ aufzuschwingen vermochte. Wir könnten recht gut noch ein paar ähnliche Werke brauchen. — Fried zählt heute 35 Jahre — die sogenannte „beste Zeit“ liegt also noch vor ihm.

Was wird sie ihm und uns bringen?



IV.

Man hat viel geschrieben über die Entwicklungsgeschichte des modernen Dirigenten. Eines aber hat man übersehen. Dadurch, dass er nicht mehr vom Orchester, sondern vom Klavier seinen Ausgang nimmt, verliert er die Fühlung mit dem heimischen Boden. Wenn er nach absolviertem Studium vor seine Musiker tritt, ist er anfangs garnicht imstande, sich mit ihnen zu verständigen. Erst durch jahrelange, mühsam gesammelte Erfahrungen lernen diese Herren, die häufig ein Dr. phil. vor ihren Namen setzen, den Apparat kennen, den zu „meistern" sie berufen sind. Auf der anderen Seite fehlt unleugbar dem Orchestermusiker das grosse, unentbehrliche Wissen, an dessen Erwerbung eben seine praktische Tätigkeit ihn hindert. Gelingt es aber einem, sich durchzuringen, so kann man sicher sein, dass er das Terrain in viel kürzerer Zeit sich erobern wird, als der wissenschaftlich akademisch gebildete Dirigent. Nur ein Musiker, der, wie Fried, jahrelang im Orchester gesessen hat, konnte es fertig bringen, bei seinem ersten öffentlichen Auftreten Liszts „heilige Elisabeth", beim dritten (eigentlich zweiten) Male die grosse c-moll-Sinfonie Mahlers mit so vollkommener Beherrschung des Kleinsten zu leiten. Man muss dabei gewesen sein, ihn ganz genau beobachtet haben, um sich unwillkürlich zu gestehen, dass die Wiedergabe von Mahlers ungeheuer kompliziertem Werke nach der rein technischen Seite nicht idealer

sein konnte, dass es auch dem berühmtesten und erfahrensten Dirigenten unmöglich wäre, in grösserem Massstabe Herr seines Stoffes zu sein.

Doch die Aufführungen allein geben nur ein halbes Bild. Man muss Fried in den Proben gesehen — und gehört haben, um einen richtigen Begriff von dieser eigenartigen Künstlerindividualität zu bekommen. Von dem mystischen Nebel, den mancher Andere um sich zu verbreiten liebt, ist bei ihm nichts zu spüren. Sobald er nicht auf dem Podium steht, fühlt er sich völlig als Kollege. „Warum nicht", meinte er. „Ich selbst habe es nie anders gemacht. Solange ich musizierte, habe ich gehorcht. Aber damit war's auch aus." Hat er den Taktstock in der Hand, so ändert sich das Bild gewaltig. Besonders seinen Sängern gegenüber macht er aus seinem Herzen durchaus keine Mördergrube. Man muss wohl zugeben, dass es für einen ernsthaften Musiker das Gegenteil eines Vergnügens ist, mit diesen Dilettanten zu musizieren. Und Dilettanten bilden doch den Hauptbestandteil unserer Chöre. Diese Leute haben keine Ahnung von dem heiligen Ernste des Künstlers. Ihnen ist in den meisten Fällen der Gesangverein ein Mittel, überflüssige Zeit totzuschlagen, mit Leuten zusammenzukommen und Kunstinteresse und -verständnis zu heucheln. Dazu kommt noch die naive Freude, am Abend einer Aufführung als ausübende Künstler auf dem Podium zu stehen und sich von Bekannten bewundern zu lassen. Die wahre Gegenleistung aber für diese Vorteile ist den meisten sehr unsympathisch: das Sichhineinleben, das restlose Aufgehen der ganzen Persönlichkeit im Kunstwerk, das Hintenansetzen jeder eigenen Bequemlichkeit. Ohne dringende Aufforderung ist niemand dazu bereit.

Der Leiter eines derartigen Institutes muss daher

den Mund auf dem rechten Flecke haben. Von den Dirigenten unserer drei grossen Berliner Gesangvereine war in dieser Beziehung bis vor kurzem nur einer richtig am Platze: Siegfried Ochs. Er allein ging energisch vor. Mit scharfen Worten und noch schärferen Taten räumte er rücksichtslos unter dem Dilettantenvolk auf. Heute steht sein Chor hinsichtlich der Leistungsfähigkeit und Disziplin so hoch, dass vorläufig noch kein anderer sich mit ihm vergleichen kann. Schlimmer sah und sieht es auch jetzt noch in der Singakademie aus — am schlimmsten aber war es im Sternschen Gesangverein. Einige Herrschaften mögen sich wohl etwas erstaunt angeblickt haben, als der neue Herr seinen Einzug hielt und ihnen in nicht allzu zarter Weise klar machte, dass Kunst von können und können von lernen und arbeiten kommt. Aber bald sah man auch die ersten Resultate keimen und empfand, dass man dem sich aufopfernden Künstler nicht jedes Wort auf die Goldwage legen dürfte. „Man muss nur keine Wunder von mir verlangen“, sagte Fried. „Hexen kann ich auch nicht, und bis wir auf der Höhe sind, die ich anstrebe, mag schon noch ein Weilchen vergehen.“

Anders ist er dem Orchester gegenüber. Zu Aufregungen der erwähnten Art hat er dort keine Veranlassung. Das Exaltierte seines Wesens kommt nichtsdestoweniger zum Vorschein — wenn auch mehr in harmlos humoristischer Form. So begeisterte ihn eine Stelle der Mahlerschen Sinfonie dermassen, dass er in höchster Ekstase entzückt ausrief: „Meine Herren, ich sage Ihnen — die Sinfonie is ja nich von Pappe“. Oder wenn ihm ein Fehler passiert (was ich bisher nur in Proben, nie in Aufführungen bemerken konnte.) Dann hebt er, ärgerlich über sich selbst,

beide Arme auf und ruft: „Warten Sie nur, meine Herren, ich kriege es doch noch, ich kriege es sicher noch, das können Sie mir glauben!“ Den grössten Heiterkeitserfolg aber erzielte er in einer Probe mit Chor und Orchester. Einige Damen mochten wohl der Pauke etwas zu nahe gekommen sein, und als diese plötzlich mit einem kräftigen Fortissimo einsetzte, erschraken sie. Das brachte Fried ganz ausser Fassung: „Aber meine Damen“, schrie er, „haben Sie sich bloss nicht! Sie müssen doch im Leben noch ganz andere Sachen aushalten, als so einen Paukenschlag!“ — Damit war die Probe auf fünf Minuten unterbrochen.

Doch — abgesehen von diesen scherzhaften Momenten, hat er es glänzend verstanden, sich die Sympathie des Orchesters zu erwerben. Das bekannte Sprichwort vom Propheten, der im eigenen Vaterlande nichts gilt, bestätigt sich nicht an ihm. Eine leise Andeutung genügt, er braucht nur den Wunsch zu äussern — und die geringste Kleinigkeit wird mit genauester Befolgung seiner Intentionen in möglichster Vollkommenheit ausgeführt. Er hat dem Orchester imponiert — und das will viel sagen, wenn man bedenkt, dass diese Musiker an die hervorragendsten Dirigenten gewöhnt. Ein Konzert unter Fried ist stets ein grosser Tag für die Philharmoniker.

Ein für beide Teile sehr bezeichnender Zwischenfall ereignete sich nach der ersten Probe zur „verklärten Nacht“. Das ganze Orchester applaudierte. Fried dankte, wie man so zu sagen pflegt: sichtlich bewegt. Aber er hatte recht, wenn er seinem Dank hinzusetzte: „Ihr Beifall ist mir mehr wert als der am Abend.“ Das war keine leere Redensart. Er selbst weiss ganz genau: Der Orchestermusiker mag dem gebildeten Zuhörer vielleicht an positivem Wissen

nicht gewachsen sein. An feinem musikalischen Instinkt aber übertrifft er die meisten, die ihre Aesthetik nur im Kopfe, nicht im Herzen tragen. Und wenn der Musiker applaudiert (es kommt sehr selten vor), so geschieht es aus dem sicheren Empfinden: Das ist Musik von gutem Blute.

In einer früheren Kritik hatte ich Fried dem Hörensagen nach als Schüler Mucks bezeichnet. „Es ist wahr", sagte er. „Ich verdanke ihm ausserordentlich viel. Aber schliesslich könnte man mich ebenso gut als Schüler Mahlers betrachten." Mit Muck verbindet ihn die knochig starke, straffe Rhythmik seiner Darbietungen. Besonders an ihm aber ist ein bewunderungswürdiges grosszügiges Temperament. Mit Nuancen und Hypernuancen gibt er sich nicht ab. Spitzfindiges „Herauskitzeln" selbsterfundener Effekte ist ihm völlig fremd.

Lange ist er im Dunkeln gegangen, unbeachtet und in seiner innersten Eigentümlichkeit verkannt. Plötzlich hat er die Maske abgeworfen und steht in seiner wahren Gestalt vor uns. Staunend fragen wir: wie war es möglich, wo hat er es her, wann hat er es erworben? Nur unvollkommen befriedigt die Antwort. Denn das Beste birgt der Künstler in sich selbst: das Geheimnis seiner Individualität, welches wir wohl von verschiedenen Seiten beleuchten, aber niemals ganz ergründen können.

Sagen wir mit Hans Sachs:

„Nun sang er, wie er musst'!
Und wie er musst', — so konnt' er's."

J. S. Preuss, Berlin SW. 19, Kommandantenstrasse 14.